

Howl's Moving Castle - do verbal ao imagético - Tradução entre diferentes materialidades: um olhar discursivo

Verônica Braga Birello*
Roselene de Fátima Coito**

RESUMO:

Nossa proposta visa a compreender o funcionamento discursivo quando acontece a tradução de uma obra literária para uma materialidade diferente. Buscamos construir um percurso que unisse a teoria e a análise com enfoque na caracterização das personagens e a mudança de materialidade, além de discutirmos o processo de caracterização de uma nova obra, por meio da tradução do livro *Howl's moving castle* de Diana Wynne Jones para o cinema com Hauru no Ugoku Shiro de Hayao Miyazaki.

Palavras-chave: Análise do Discurso. Tradução. Transmídia.

Considerações iniciais

No início do séc. XXI, narrativas relacionadas ao gênero maravilhoso foram publicadas e reeditadas, alcançando um grande poder de circulação, como a série *Harry Potter* de J. K. Rowling, *O Senhor dos Anéis* de J. R. R. Tolkien, e *As Crônicas de Nárnia* de C. S. Lewis. Tais obras de sucesso têm um lugar de origem comum, o Reino Unido, lugar de origem também de *Howl's moving castle*, de Diana W. Jones, aluna de C. S. Lewis e J. R. R. Tolkien em Oxford. Com a produção cinematográfica de sucesso de muitos clássicos, o diretor de cinema japonês, Hayao Miyazaki, em 2004, vai também à fonte inglesa do gênero em busca de uma história que pudesse ser traduzida para as telas do cinema em formato de animação e encontra *Howl's moving castle*. Diante disso, vemos que a literatura possibilita uma amplitude de olhares que nos permite articular teorias e conceitos em busca da compreensão de fenômenos presentes no cotidiano.

Howl's moving castle é um romance maravilhoso que conta a história da jovem Sophie que após ser enfeitiçada por engano sai em busca de reverter o feitiço e acaba se apaixonando pelo bruxo Howl. A obra de Miyazaki, por sua vez, intitulada *Hauru no ugoku shiro* adapta a obra de Jones ao direcionar seus trabalhos para o público infantojuvenil. *Hauru no ugoku shiro* continua contando a história de Sophie, mas com algumas diferenças que trataremos nesse trabalho, focalizando a construção de seus personagens.

Percebemos que nosso *corpus* de trabalho poderia proporcionar uma amplitude de discussões, e para tratar da tradução transmidiática delimitamos um objetivo geral: investigar como se dá a caracterização/materialização das personagens na tradução do verbal para o imagético. Iniciamos nossa pesquisa estudando nosso *corpus* (livro e filme) e apresentando algumas de suas personagens, visando demonstrar o funcionamento discursivo da tradução entre diferentes materialidades. Pontuamos ainda que as cenas foram recortadas em frames e colocadas em tabelas, o que nos proporcionou um esquema de estudo que possibilitou analisar aspectos que buscávamos estudar. Para as análises temos como base teoria a Análise do Discurso (AD) francesa de cunho foucaultiano, enquanto para estudar a tradução optamos por Derrida (2002), Steiner (2005), Hutcheon (2011), entre outros.

A tradução do verbal para o imagético: o funcionamento do discurso

Os estudos da tradução possuem duas vertentes: a estruturalista e a desconstrutivista. Neste trabalho serão empregadas as teorias desconstrutivistas ou pós-modernas, como a proposta por Derrida (2002), Steiner (2005) e estudos que versam sobre a tradução entre materialidades diferentes proposta por Jakobson (2000) e seus desdobramentos por meio de Hutcheon (2011), Amorim (2005), entre outros.

Primeiramente, se faz necessário entender a tripartição da tradução proposta por Jakobson (2000). O autor propõe três maneiras de interpretar um signo verbal: a tradução “intra lingual” que seria dentro de um mesmo sistema linguístico, por exemplo, aquela que se dá quando alguém explica um novo termo, ou um vocábulo desconhecido para alguém, mas sempre fazendo uso da mesma língua. O segundo tipo é a tradução “propriamente dita”, que se configura entre dois sistemas linguísticos; é a tradução de um texto da língua de partida diferente da língua de chegada. Por fim, o teórico propõe a tradução intersemiótica, ou “transmutação”, que consiste na interpretação de signos verbais por meio de signos não verbais. Ou seja, a mudança de materialidades, o que foi dito ou escrito por meio de palavras passa a ser representado por meio de outras coisas que não vocábulos, e pode ser uma imagem, uma pintura, uma história em quadrinhos (HQ), etc.

Entendemos, contudo, que, a visão tripartida de Jakobson (2000), ao nomear a tradução entre línguas como “tradução propriamente dita” considera apenas essa modalidade enquanto tradução. A classificação de Jakobson (2000) se mostra importante por começar a considerar as diversas modalidades em que as obras podem transitar, mas acaba sendo ultrapassada por não tomá-la como uma tradução de fato. Derrida (2002) questiona essa divisão tomando-a como um dos limites das teorias da tradução que, segundo ele, tratam das passagens de uma língua para a outra sem considerar suficientemente as outras possibilidades de tradução. Ao dissertar sobre a tripartição de Jakobson (2000, p. 24), ele assevera:

Para as duas formas de tradução, que não seria traduções “propriamente ditas”, Jakobson propõe um equivalente definatório e uma outra palavra. A primeira, ele traduz, pode-se dizer, por uma outra palavra: tradução intra lingual ou *reformulação*, *rewording*. A terceira igualmente: tradução *intersemiótica* ou *transmutação*. Nesses dois casos, a tradução de “tradução” é uma interpretação definatória. Mas no caso da tradução “propriamente dita”, da tradução no sentido usual, interlinguístico e pós-babélico, Jakobson não traduz, ele retoma a mesma palavra: “a tradução interlingual ou tradução propriamente dita”. Ele supõe que não é necessário traduzir; todo mundo compreende o que isso quer dizer porque todo mundo tem a experiência disso, presume-se que todo mundo deve saber o que é uma língua, a relação de uma língua com a outra e, sobretudo, a identidade ou a diferença, de fato, de outra língua.

Assim como Derrida (2002), não consideramos uma tradução no sentido próprio e outra no sentido figurado. Sendo assim buscaremos não diferenciar a tradução entre as materialidades diferentes como tradução intersemiótica, pois se trata sempre de tradução, e assim a definiremos. Trataremos a tradução como intersemiótica apenas nos casos em que os autores citados utilizarem-se desse termo.

Para pensarmos o movimento tradutório em si, primordialmente, resgatamos o que Steiner (2005) chama de “movimento hermenêutico”. Segundo o teórico inglês, na base da tradução está o chamado movimento hermenêutico, que seria a ação de transpor os significados entre os textos, processo tal que seria composto por quatro estágios: a confiança inicial, a agressão, a incorporação e a reciprocidade. Segundo Steiner (2005) a chamada confiança inicial diz respeito à generosidade do tradutor em relação ao texto. Acreditando e confiando que exista algo a ser traduzido, é a crença de que, mesmo em um sistema diferente,

exista algo que possa significar. Assim, segundo o autor, o tradutor confia na “alternidade”¹, ou seja, “no outro que não é o que é” (STEINER, 2005, p. 317). Entretanto, no decorrer de sua empreitada, ele pode descobrir que o conteúdo do texto pode significar tudo, ou nada, não merecendo sua tradução.

A agressão pontuada anteriormente, diz respeito à invasão e à extração realizadas pelo tradutor. Ao se dirigir para a compreensão, a interpretação que diz respeito ao apropriador, é agressiva, viola o texto. Segundo ele, o “da-sein”, ou “ser-aí”, o ser que é por estar aí, só se torna autenticamente existente quando é compreendido, ou seja, traduzido. O terceiro movimento, a incorporação, trata da transformação do texto, no sentido de que não há como importar nada de uma língua e cultura sem transformar. Existe um movimento dialético envolvido, pois se instaura a possibilidade de consumir e ser consumido no texto. Steiner (2005, p. 320) assevera:

essa dialética pode ser vista no nível da sensibilidade individual. Atos de tradução aumentam nossos recursos; somos levados a incorporar energias alternativas e novas sensibilidades. No entanto, podemos ser dominados ou mutilados pelo que importamos.

Dito isto, fica evidente o movimento do tradutor frente ao seu objeto de partida, esse alvo em que ele mergulha e do qual volta encharcado, portanto, mais pesado, desequilibrando o processo. Steiner (2005) postula que faltaria o quarto estágio ao movimento hermenêutico se não houvesse a reciprocidade que é responsável por garantir a volta ao equilíbrio textual necessário. Acreditamos que assim explicamos uma questão básica do processo tradutório formulada por Steiner (2005) e que pode ser aplicada a todos os movimentos tradutórios.

Considerando que o texto utilizado como *corpus* de análise desta pesquisa está em língua inglesa, sua língua de partida, não trataremos da tradução do livro para o português e sim do livro para o filme. Segundo Hutcheon (2011), essa forma de tradução é um tipo de adaptação, uma vez que a adaptação é sempre uma derivação, histórias que nascem de outras e estão em toda parte. Dessa forma, segundo a autora (2011), a tradução do livro para o filme seria um tipo de transformação em que acontece a mudança de materialidade como obras que foram concebidas primeiramente na modalidade escrita e depois são representadas na televisão, no cinema, em HQs e vice-versa.

Embora Hutcheon (2011) empregue o termo adaptação para tratar da tradução entre materialidades, percebemos que esse termo também é questionável, pois não sabemos claramente qual o limite entre a tradução e a adaptação ou, ainda, se existiria um limite. Amorim (2005) discute vários autores que trabalham com os conceitos de adaptação e tradução. Segundo ele, a questão da fidelidade estaria ligada à tradução, enquanto o conceito de “criatividade” seria aplicado à adaptação. Amorim (2005) acentua a dificuldade em separar os conceitos de tradução e adaptação com base em fatores de gênero textual, ou maior ou menor desvio. Para ele, os conceitos se confundem não sendo possível traçar uma divisão concreta, uma vez que tradução e adaptação se afastam e se aproximam conceitualmente para a grande maioria dos autores que optam por usar um termo ou outro.

Assim como Jakobson (2000), Plaza (2008) também fala em tradução entre diferentes materialidades, para isso, ele emprega o termo intersemiótica, compreendendo esse tipo de tradução como uma possibilidade da interação entre os signos em diversos meios e materialidades, que são chamados por ele de movimentos multimídia e intermídia. Segundo Plaza (2008), neste processo de adaptação, acontece a tradução ou transmutação do objeto imediato do texto de partida para o texto de chegada, podendo ser do todo ou parte. Assim, quando se traduz de um meio para outro, existe a identificação entre os elementos

transpostos. Porém, essa identificação, muitas vezes, se dá através das diferenças, o que pode causar controvérsia quando se pensa pelo viés tradicionalista da tradução².

Em oposição a esse viés tradicionalista, Diniz (2005) defende que o texto anterior torna-se apenas um aspecto da intertextualidade do filme, de maior ou menor importância, dependendo do conhecimento que o espectador tenha dele. É preciso considerar que a tradução entre meios, principalmente dos livros para os filmes, acontece tantas vezes que, segundo Diniz (2005), quando se pensa em adaptação, muitas vezes, restringe-se o conceito a uma mera “transposição” dos livros para a tela e se esquece que adaptação significa, também, tradução. Portanto, com base nas reflexões da autora, podemos considerar, ainda, que a tradução intersemiótica não é unidirecional, nem acontece de forma única e isolada, sendo sempre multidirecional e intertextual.

Em se tratando de adaptação fílmica como um hipertexto, Diniz (2005) afirma que todos os textos são hipertextos, visto que sempre evocam outros textos, e esse caráter hipertextual enfatiza as diferenças entre eles e considera as transformações, os movimentos de interpretação que ocorrerem no processo de tradução, da adaptação.

Uma questão que pode ser abordada, ainda, é a de que os textos, independentemente de sua materialidade, se transformam, se deixam traduzir para que não morram, não sejam esquecidos. Como propõe Benjamim (2008, 30):

[...] nenhuma tradução será viável se aspirar essencialmente a ser uma reprodução parecida ou semelhante ao original. Isto porque o original se modifica necessariamente na sua “sobrevivência”, nome que seria impróprio se não indicasse a metamorfose e renovação de algo com vida.

Como vimos, é possível pensar em traduções dentro da própria língua, uma vez que esta se encontra em constante transformação. Embora a perspectiva de Benjamin (2008), ainda seja prescritivista, ele antecipa, de certa forma, os preceitos do desconstrutivismo, sendo um dos principais autores para a hermenêutica da tradução.

Existem, ainda, outros aspectos que são importantes para pensar a tradução entre materialidades, pois acontece a mudança de mídia, mas como se tratasse uma tradução, é preciso pensar na possível existência da luta que se estabelece entre “original” *versus* “tradução”. Lefevere (2007), ao discutir a aceitação de uma obra, diz que ela

é fortemente influenciada pelo *status* do original, a auto-imagem da cultura para qual o texto está sendo traduzido, os tipos de textos considerados aceitáveis naquela cultura, os níveis de dicção considerados aceitáveis nela, o público alvo e o “script cultural” ao qual esse público está acostumado, ou disposto a aceitar (LEFEVERE, 2007, p. 143).

Dessa forma, pensando especificamente na tradução/adaptação e na recepção do filme de Miyazaki, podemos dizer que a ele pode ter sido atribuído o *status* de “original” ou de texto de partida. Original porque, devido à publicação do livro de Jones ter sido muito anterior à veiculação do filme, grande parte do público-alvo a desconhecia, podendo considerar o filme como “original”. Outro fato a ser considerado é o alcance dos filmes do estúdio Ghibli. Com *Hauru no Ugoku Shiro*, Miyazaki é indicado ao prêmio máximo da academia pela segunda vez, atraindo grande atração do público internacional, o que fez com que o filme fosse lançado em muitos países. Dessa forma, o público-alvo, sendo composto principalmente, por crianças e adolescentes, teve maior acesso ao filme do que ao livro.

À luz da desconstrução, Derrida (2002) assevera que, uma vez que existe o texto “original” ou de partida, o tradutor já nasceria endividado, bem como o texto que pede para ser lido ou traduzido para sua própria sobrevivência. Sendo assim, podemos dizer que o livro, por ser da década de 80, permaneceu desconhecido para a maioria até o lançamento do filme

e, para a parcela do público que não se interessa pela leitura, pode ser desconhecido até hoje. Portanto, ao ser traduzido intersemioticamente, o enredo de *Howl's moving castle* alcançou um público novo e distinto em comparação com a sua primeira publicação.

Em relação ao sujeito que ocupa a função autor, que doravante será chamado tradutor, Hutcheon (2011) afirma que a autoria pode ser coletiva, e que essa é uma implicação das novas mídias. Pode-se dizer que a coletividade não está presente nos aspectos autorais de *Hauru no Ugoku Shiro*, pois Miyazaki trabalhou desde a criação do roteiro adaptado de *Howl's Moving Castle* de Jones até a concepção dos personagens, cenários etc. Como Miyazaki também é o diretor do filme e opta pelo estilo tradicional de animação, ele é a figura central que ocupa a posição autor e toma as decisões que serão executadas por outros desenhistas e por responsáveis pelos efeitos sonoros. Ele não conta com a interpretação de atores que poderiam ser considerados autores de suas interpretações no gesto cênico. O processo de dublagem e da criação da trilha sonora³, porém, podem ser considerados de autoria coletiva, pois esses artistas empregam seu gesto vocal aos direcionamentos e escolhas do diretor nas imagens.

Segundo Hutcheon (2011), as traduções entre mídias mais consideradas são aquelas que passam do modo contar para o mostrar, ou seja, textos que foram primeiramente escritos e que, em um segundo momento, passam a ser encenados, filmados, musicalizados, etc. Sobre a tradução de romances, a autora diz:

Os romances contêm muitas informações que podem ser de imediato traduzidas para a ação ou atuação no palco ou na tela, ou simplesmente de pronto descartadas, conforme confessa o romancista e crítico literário David Lodge. Na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais (HUTCHEON, 2011, p. 69).

Além disso, pode haver a mudança de foco dos personagens representadas. Algumas podem ganhar ou perder destaque em relação ao romance, enquanto conflitos, mistérios, enigmas podem ser reenfaturados. O que era uma imagem psicológica, parte integrante da imaginação individual, passa a ser uma imagem visual coletiva. Nessa visão coletiva, e não mais individual e particular, os efeitos e sentido também serão sempre outros. De acordo com Davallon (2009, p. 30):

É porque a imagem é antes de tudo um dispositivo que pertence a uma estratégia de comunicação: dispositivo que tem a capacidade, por exemplo, de regular o tempo e as modalidades de recepção da imagem em seu conjunto ou a emergência da significação.

Assim, é possível pensar que o modo de contar possibilita que o leitor imagine, crie, se aproprie de uma imagem interna própria dele, que será individual e dependerá da memória de cada um. Entretanto, é o modo de mostrar uma imagem que exerce influência no espectador, pois, uma vez que teve contato com aquela imagem, será ela que passará a significar para ele, e não as palavras do livro. É preciso compreender que a imagem visual presente no filme funciona como uma espécie de moldura para a interpretação do diretor-autor, e pode suscitar efeitos de sentido diferentes daqueles que seriam possíveis com a leitura do signo verbal. No filme, o público entra em contato com uma interpretação da obra; ao ler o livro, este mesmo público tem acesso a uma outra obra que propicia efeitos de sentido outros e que pode tornar o público capaz de formular sua própria imagem interna, sua interpretação.

O tradutor, neste caso, o tradutor-diretor, busca configurar sua obra para que ela seja adequada ao período, época em que vive. Considera, também, a faixa etária de seu público, bem como de todos os espectadores em potencial, considerando a possibilidade de seu filme ser visto em todas as partes do mundo. Entretanto, não podemos dizer que sua produção seja livre de influências, pois sua situação de produção é diferente da do texto de partida. O diretor é um sujeito com sua memória coletiva específica, com sua própria historicidade. Sua tradução reconfigura o texto, assim como outras traduções e leituras, seja no mesmo meio ou entre meios são sempre diferentes.

Assim, quando Davallon (2009) propõe a imagem como um operador de memória, isso se aplica ao contexto tradutório que foi exposto até aqui, visto que a tradução, do livro para o filme, causará uma impressão sobre o espectador. Quando o leitor entra em contato com o texto, já está constituído de uma memória discursiva, sua atividade de produção de sentidos não está totalmente pronta e, portanto, não é igual para todos, mesmo que compartilhem de uma mesma memória social. Isso, porém, não é o que acontece quando o espectador entra em contato com a imagem fílmica. Segundo Davallon (2009, p.30), “toda imagem pareceria assim se apresentar como única origem dela mesma assim como de sua significação”, ou seja, seria a naturalização da tradução: uma vez tendo acesso à tradução, à imagem, ela se naturaliza como origem de si, como única possibilidade possível.

Após tais considerações acerca da tradução para outras materialidades, mobilizamos mecanismos de análise de acordo com a análise do discurso francesa (AD), com o intuito de demonstrar como a autoria também emerge e se desloca quando acontece a tradução. Por meio do movimento de análise que será realizado a seguir, buscamos fazer uma ponte entre os conceitos da AD e da tradução, utilizando a função autor e a posição do tradutor, não como um copista, mas como sujeito que ocupa esse lugar vazio da autoria.

A representação se faz necessária

Pensando a representação pela abordagem foucaultiana e retomando o que o próprio Foucault disse a respeito, é necessário entender a dualidade que existe entre significante e signo. Para Foucault (1999, p. 88), “o elemento significante não é signo. Ele só se torna signo sob a condição de manifestar, além do mais, a relação que o liga àquilo que o significa”. Dito isso, o signo precisa representar algo que de fato está contido ou representado nele, por isso possui esse duplo vínculo.

No caso do objeto de análise desta seção, os personagens do filme *Hauru no Ugoku Shiro*, que se configuram de forma diferente da imagem que Foucault comenta sobre o desenho ou o quadro que, segundo o autor, representam apenas o seu conteúdo. Dessa forma,

[...] uma idéia pode ser signo de outra não somente porque entre elas podem estabelecer-se um liame de representação, mas porque essa representação pode sempre se apresentar no interior da idéia que representa (FOUCAULT, 1999, p. 89).

Assim, é possível pensar que o personagem do filme, ao representar o personagem do livro, apresenta uma idéia que o representa e, além disso, pode se configurar como uma idéia que é representada na história contida no livro. Isso é possível ao considerarmos a ordem temporal de acesso dos sujeitos às obras. Por isso Foucault (1999, p. 65) afirma:

De sorte que todos os indícios da não-semelhança, todos os signos que mostram que os textos escritos não dizem a verdade assemelham-se a este jogo de enfeitamento que introduz, como artil, a diferença no

indubitável da similitude. E, como essa magia foi prevista e descrita nos livros, a diferença ilusória que ela introduz nunca será mais que uma similitude encantada. Um signo suplementar, portanto, de que os signos realmente se assemelham à verdade.

Dito de outra forma, a representação será instaurada de acordo com o objeto analisado. Se o indivíduo conhecer primeiro o livro, o filme será sua representação. Se for apresentado ao filme primeiro, o livro passará a ser a representação daquela história presente na tela do cinema.

Neste trabalho, temos como referente para nossas reflexões *Howl's moving castle* e *Hauru no ugoku shiro*, mas podemos observar que a representação é sempre necessária quando se trata de literatura e de outras artes, pois, de alguma forma, entre as páginas do escrito, algo é representado. E essa representação literária vai do enredo ao cenário, passa pelos personagens e pelo tempo, envolvendo todas as categorias da obra. Sendo assim, a transposição de materialidades, ou seja, a tradução, pode representar o que estavam âmbito literário ou não, como, por exemplo, quando uma ópera que se traduz em filme ou, quando a partir de um filme e seu roteiro um livro é escrito.

Porém, se o olhar que se enfoca no filme e em seus personagens for aquele que busca o espelhamento total das semelhanças, esse olhar poderá ser frustrado, deixando a palavra dos livros vazia, pois, no filme, vemos a representação através da leitura e interpretação do sujeito que ocupa a posição de diretor. A imagem que representa o signo escrito é mutante, não pode ser encontrada de forma idêntica, nem em uma tradução, nem em uma transposição imagética. É possível dizer que a verdade sobre um personagem do filme não está nessa ponte, mas se conecta por meio de labirintos verbo-espaciais-temporais às marcas verbais que são construídas no texto.

Para justificar o que foi afirmado até aqui, serão inseridos *frames* do filme com enfoque em algumas personagens, de modo a possibilitar a análise das representações através de imagens. Não serão apresentados todos os personagens por conta da natureza limitada desse artigo.

A análise que apresentamos mais adiante se baseia, principalmente, na linha de pensamento de Foucault, partindo de ideias como a que podemos identificar na seguinte afirmação do autor:

é nisso justamente que consistem o método e seu “progresso”: reduzir toda medida (toda determinação pela igualdade e a igualdade) a uma colocação em série que, partindo do simples, faz aparecer as diferenças como graus de complexidade. O semelhante, depois de ter sido analisado segundo a unidade e as relações de igualdade ou de desigualdade, é analisado segundo a identidade evidente e as diferenças: *diferenças* que podem ser pensadas na ordem das *inferências* (FOUCAULT, 1999, p. 74).

Em busca dessa análise que evidencie, que desvele as diferenças, partimos para a análise do primeiro exemplo, o castelo, que é um elemento que se encontra no limiar de duas categorias da narrativa: personagem e espaço. Por estar neste limiar, poderíamos dizer que o castelo é uma “personatopia”. O castelo é a casa de Howl e de outros personagens que vão aparecendo em seu caminho. Na verdade, essa moradia (que é, também uma meio de transporte) é uma parte da antiga casa do bruxo que fora enfeitiçada para que pudesse se mover. Entretanto, quando Howl faz um acordo com a estrela cadente que se transforma em Calcifer, o demônio do fogo, este fica preso à lareira, e assume a responsabilidade de movimentar o castelo, de prover água quente, de escolher quem pode entrar e quem não pode. Dessa forma, Calcifer passa a ser parte do castelo. Então, nesta composição de personagem e lugar, nesta duplicidade de *persona*, o castelo é a figura enigmática, emblemática

e desencadeadora da essência da narrativa, não só enquanto estrutura, mas como negociação de sentidos.

Quadro 1: O castelo animado

“The castle was uglier than ever close to. It was far too tall for its height and not a very regular shape. [...] it was built of huge black blocks, like coal, and, like coal, the blocks were all different shapes and sizes”⁴(JONES, 2001, p. 36).



No presente quadro de análise, confronta-se a descrição redigida por Jones e sua representação fílmica idealizada por Miyazaki, na qual é possível perceber os traços de autoria representados na imagem verbal e na imagem visual do castelo. Jones (2001) descreve um castelo escuro, com paredes formadas por blocos pretos como carvão. Já o diretor japonês representa um castelo composto por várias partes metálicas, como se fossem várias máquinas e casas grudadas com asas, com a presença de quatro pés, algo que se parece com uma boca, uma língua e até olhos. Miyazaki, famoso por suas aeronaves estranhas, poderia ter dado a mesma estrutura para o castelo ou, de forma mais simples, fazer com que as asas que projetou funcionassem, o que resolveria o problema da locomoção. Contudo, ele coloca quatro pés como de aves em sua construção, e são esses pés que permitem, em solo, a locomoção do castelo. Jones não explica como o castelo se move, se voa, se flutua ou se corre. Em alguns trechos, ela diz que ele pode ser avistado no topo de uma colina, mas não menciona asas, nem pés. Pela descrição de Jones temos algo diferente, mas que se constrói como uma formação com vários blocos os cômodos, enquanto Miyazaki constrói com máquinas, chaminés, canhões e inúmeras geringonças desconhecidas os vários cômodos do castelo.

Quadro 2: O castelo animado final

“The castle was uglier than ever close to. It was far too tall for its height and not a very regular shape. [...] it was built of huge black blocks, like coal, and, like coal, the blocks were all different shapes and sizes”⁵(JONES, 2001, p. 36).



Na última cena do filme, representada no quadro 2, o castelo aparece voando pela primeira vez, além de ser mais colorido e limpo. Na concepção de Jones (2001), o castelo se move, mas ela não deixa explícito que ele voe. O fato de, na animação, o castelo voar é uma leitura/interpretação de Miyazaki que, assumindo a função autor, oferece essa possibilidade para este personagem. Ao mesmo tempo, Jones, ao dizer que o castelo se move, abre várias possibilidades de leitura, como a escolhida pelo diretor nesse momento. Isso porque “mover” pode significar andar, correr, voar, nadar ou qualquer outra ação que indique movimento. Portanto, as escolhas do diretor japonês para fazer com que o castelo se mova estão dentro de leituras possíveis na incompletude do texto deixado por Jones (2001).

No primeiro momento, Miyazaki utiliza essa característica do romance para atribuir pés ao castelo; no segundo momento, o castelo tem de ser reconstruído, após ser destruído por bombas, ser transportado em grande velocidade por regiões acidentadas. Quando acontece a reconstrução, Sophie está em uma relação amorosa com Hauru. Devido a isso, o castelo ganha um ar mais claro, limpo, com roupas penduradas em um varal e um quintal para Michael brincar, deixando de ser aquele castelo com uma versão mais sombria que aparece na primeira cena do filme.

Como explicado anteriormente, Sophie, personagem principal, tem duas irmãs: Lettie e Martha. Vejamos, no quadro 3, a descrição de Lettie e a representação dela criada por Miyazaki.

Quadro 3: Retti

“Lettie was the one everyone said was most beautiful”⁶ (JONES, 2001, p. 1).



Após a morte do sr. Hatter, Sophie, Martha e Lettie precisam deixar de ir à escola, pois a loja estava cheia de dívidas e, ficaria difícil pagar seus estudos. Dessa forma, a madrastra Fanny, envia sua filha que estava destinada ao sucesso, Martha, para ser aprendiz de feiticeira

com uma bruxa conhecida e que fora colega de escola dela, Annabel Fairfax. Lettie é enviada como aprendiz para a Cesari, uma confeitaria conhecida na cidade onde poderia conhecer muitos rapazes e fazer um bom casamento. Contudo, Lettie e Martha têm um temperamento forte não aceitam esse destino. Após duas semanas, Martha consegue um feitiço em segredo e ao visitar Lettie as duas trocam de aparência temporariamente e de lugar.

Martha, que está na confeitaria, conta a Sophie sobre a troca na primeira vez em que se encontram. No filme, quando o público se depara com essa personagem loira e bem maquiada, descobre que a personagem é Rettie, irmã de Sophie e em nenhum momento a troca é mencionada, o público também não sabe da existência de Martha. Na materialidade fílmica, Retti possui uma personalidade tão forte quanto no livro. É possível perceber os traços característicos da declaração de Fanny ao dizer que Sophie sempre a ajudou com as meninas: *“I always said it was thanks to you that Lettie only got her own way half of the time instead of all the time!”* (JONES, 2001, p.294). Embora sua aparência física não seja detalhada no texto escrito, no filme ela é loira e tem traços delicados assim como Fanny, como podemos comparar logo a seguir.

Quadro 4: Fanny

*“youngest shop assistant, a pretty blonde girl called Fanny”*⁸ (JONES, 2001, p. 1).



É possível notar poucas diferenças nas representações de Fanny e Lettie, como a cor do cabelo, alguns traços no rosto e nas roupas que conferem a personagem um ar um pouco mais velho. Todavia, como dito anteriormente, Fanny não é a mãe biológica de Lettie e Sophie. Essa relação não é explicitada nesse momento pelo filme, de forma que a relação estabelecida entre as duas é de mãe e filha. No filme quando Fanny visita Sophie ela é chamada de mãe, mesmo que elas não a chamem assim no livro. Entretanto, é a partir da descrição de Fanny que Miyazaki constrói tanto Fanny quanto Retti. Quando o diretor opta por excluir o fio narrativo que inclui Martha na história e a troca entre as irmãs, ele faz com que Retti represente a filha de Fanny, então constrói o físico das duas de forma semelhante. Ao fazer isso, ele se manifesta como autor, deslocando não só os sentidos como o conteúdo, tanto que constrói os laços familiares entre as personagens. Miyazaki faz com que a necessidade de explicação sobre o pai de Sophie e sobre as irmãs seja colocada em segundo plano, uma vez que se trata de um momento anterior à situação inicial.

Após destacar e explicar algumas diferenças presentes em alguns personagens, retomamos o que Lefevre (2007, p.31) aponta em seu texto: “A literatura não é um sistema determinativo, não é ‘algo’ que ‘tomará o controle’ e ‘conduzirá as coisas’, destruindo a liberdade do leitor, escritor ou reescritor individual”. Sendo assim, Jones lança mão de uma memória discursiva de contos de fadas, tecida por outros dizeres e que traz no interdiscurso a intriga no meio familiar. O diretor interpreta, a partir do texto anterior e da formação

discursiva⁹, quais enunciados serão utilizados e quais imagens estarão em seu filme. Então, pode-se dizer que essa representação que ele faz da obra é uma das representações possíveis para aquela época e lugar.

Breves considerações sobre a tradução dos personagens

Nas análises realizadas até aqui, buscamos evidenciar formas de sucessão que se superpõem nos discursos. Não buscamos neutralizar as diferenças, desvendá-las, superá-las por meio das análises, mas apontar quais são as diferenças, por quais transformações passaram, e como são ressignificadas ao passar para outra materialidade. Por meio das diferenças, pudemos perceber o processo de tradução e, nele, o movimento realizado pela função autor. Nesse sentido, Foucault (2003, p. 271) propõe explicar que não basta dizer que o autor desapareceu, “o que seria preciso fazer é localizar o espaço assim deixado vago pela desaparecimento do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desaparecimento faz aparecer”.

Concluimos que o texto de partida é organizado de uma maneira a partir dos dados presentes na formação discursiva em que se insere e, por sua vez, a adaptação fílmica faz o mesmo explorando outras opções que são infinitamente grandes, mas nunca infinitas. Em outras palavras, a interpretação do diretor dá origem a uma obra que difere do texto escrito, mas que, ao mesmo tempo em que se afasta, se apoia nesse texto, nesse fio interdiscursivo e permite que o público desloque outros sentidos, mas sempre de acordo com os limites do texto. Em nosso trabalho não nos prendemos a fidelidade e entendemos a autoria de outra forma. Para tanto, seguimos por entrecaminhos que buscam explicar e evidenciar o processo de formação de uma obra cinematográfica pela transformação de uma obra literária.

***Howl's Moving Castle* – the verbal to imaginary – Translation between different elements characteristic: a discursive look**

ABSTRACT:

This paper aims to understand how the discourse works when there is a literary translation to a different media. We aimed to follow a path that would provide us the possibility to work with the theory and analysis. Thus, we focused the characters construction and its change of media. Indeed we discuss how it will become something new once it is translated. Therefore we will work with the book: *Howl's moving castle* de Diana Wynne Jones and its translation to the cinema: *Hauru no Ugoku Shiro* from Hayao Miyazaki.

Keywords: Discourse Analysis. Translation. Transmedia.

Notas explicativas

*Verônica Braga Birello é Professora do Departamento de Letras Modernas da Universidade Estadual de Maringá, UEM. Mestre e Doutoranda em Letras pela mesma instituição.

**Roselene de Fátima Coito é Professora do Departamento de Língua Portuguesa e de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, UEM. Pós-doutora pela Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales – Paris.

¹Steiner cria um neologismo *alterity*, que segundo Faraco, tradutor de seu livro é usado “para designar ‘o outro que não é’, isto é, as proposições contrafactuais, fictícias (STEINER, 2005, p. 317)”.

² Segundo Arrojo (1986), a visão tradicional sobre tradução diz que o tradutor deve ser uma ponte responsável por carregar os sentidos presentes no texto “original” para a tradução, sem modificá-los em nenhum nível.

³ Não desconsideramos que a trilha sonora seja importante para a produção de efeitos de sentido na tradução intersemiótica do livro para o filme. Entretanto, neste trabalho, nosso enfoque recai, principalmente, sobre as imagens.

⁴ O castelo era mais feio ainda de perto. Era muito alto para sua altura e não tinha uma forma muito regular. [...] era construído com enormes blocos negros, como carvão, e, como carvão os blocos eram todos de tamanhos e formas diferentes” (JONES, 2001, p. 36, tradução nossa).

⁵ Todos diziam que Lettie era a mais bonita (JONES, 2001, p. 1, tradução nossa).

⁶ “Eu sempre disse que era graças a você que Lettie só fazia tudo do jeito que queria metade do tempo em vez de o tempo todo! (Jones, 2001, p. 41, tradução nossa).

⁷ “a mais nova ajudante da loja, uma garota loira e bonita chamada Fanny” (JONES, 2001, p. 1, tradução nossa).

⁸ Formação discursiva é entendida, aqui, como a unicidade na e da dispersão, na qual pertence e da qual vem esses outros enunciados. Portanto, na ótica Foucaultiana.

⁹ Formação discursiva é entendida, aqui, como a unicidade na e da dispersão, na qual pertence e da qual vem esses outros enunciados. Portanto, na ótica Foucaultiana.

Referências

- AMORIN, L.M, *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: EdUNESP, 2005.
- ARROJO, R. *Oficina de Tradução: A teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1986.
- BENJAMIN, W. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*.
- BRANCO, L.C. (Org.). Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- DAVALLON, J. A imagem, uma arte da memória? In: ACHARD, P. et al. *Papel da Memória*. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DINIZ, T. F. N, *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo, : Martins Fontes, 1999.
- _____. *Ditos & Escritos (vol. IV): Estratégia, Poder-Saber*. (Org. Manoel Barros da Motta). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.
- JAKOBSON, R. On Linguistic Aspects of Translation. In: VENUTTI, L. *The Translation studies reader*. New York, NY, Routledge, 2000.
- JONES, D. W. *Howl's moving castle*. New York, NY, Haper Collins Publishers Inc., 2001.
- LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.
- MIYAZAKI, H. *Hauru no Ugoku Shiro*. São Paulo: PlayArte, 2004. 1 DVD (120 min.), son. color.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- STEINER, G. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Trad. Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

Enviado em: 05 de março de 2015

Aprovado em: 12 de agosto de 2015